

Anna Mazela

Akademia Ignatianum w Krakowie

Fotografia w metaforze – środki artystyczne inspirowane obrazem fotograficznym na przykładzie poezji polskiej

Roma Sendyka pisze, że „jeszcze niedawno wydawało się, że między słowem a obrazem jest jakaś zła krew. Uważane za konkurencyjne kanały informacji, tekst i przedstawienie wizualne, opisywano jako skrajnie antagonistycznych konkurentów – jak dwie siły niemogące istnieć obok siebie, przy czym jedna z nich (łatwo zgadywać – która) miała być skazana na totalną destrukcję¹”. Lekiem na tę sytuację ma być dostrzeżenie w cyfrowym świecie cielesności literatury i książki, rozwój typografii, a także powstawanie dzieł hybrydycznych. Warto jednak zastanowić się, czy obraz i słowo rzeczywiście tak wiele dzieli, i czy kiedykolwiek trwały one w tak zaciętej wojnie, o jakiej się powszechnie mówi. Literatura i obraz, zarówno rysunek, malarstwo, fotografia czy nawet reklama, od zawsze łączy nie tylko rywalizacja, ale także pewne współistnienie, uzupełnianie się oraz wzajemna inspiracja. Wydaje się, że właśnie w przypadku fotografii ta symbioza jest najwyraźniej widoczna. Zdjęcia od samego początku opatrywane były komentarzami. Każda fotografia w prasie posiada opis, a zdjęcia z rodzinnych albumów w sposób naturalny domagają się snucia opowieści [Michałowska 2007: 18]. Marianna Michałowska podkreśla narracyjny charakter fotografii i proponuje wręcz mówić o foto-tekstach [Michałowska 2012]. Odwrotna

¹ R. Sendyka [2012], *Obrazowanie słów*, <http://www.mocak.pl/roma-sendyka-obrazowanie-slow> [dostęp 01.03.2014].

perspektywa również ukazuje bliskość tych dwóch dziedzin. Literatura od czasów wynalezienia fotografii trwa w zafascynowaniu nią i niezwykle często odwołuje się do konkretnych zdjęć, używa fotografii jako motywu, a także w swoisty sposób komentuje foto-kulturę. Katarzyna Bojarska zauważa, że „współcześnie liczne i różnorodne związki oraz relacje między tym, co wizualne, i tym, co werbalne, stały się kwestiami zasadniczymi w humanistyce w ogóle, a szczególnie w procesie wyłaniania i kształtowania się nowych inter-, multi- czy transdyscyplinarności²”, ale próby zmiany myślenia na temat związków między tymi dwoma obszarami wyrazu ludzkiej myśli miały miejsce już w poprzednim stuleciu (Roland Barthes, Mieke Bal), a sama fotografia pojawiała się w literaturze już od lat 30. XIX wieku³.

Fotografia jest obrazem szczególnym, przepełnionym symboliką, wyrażającym odwieczne ludzkie pragnienia, ale także współczesne obawy. Jest ucieleśnieniem tajemnicy ludzkiego bytu, także metaforą naszego spojrzenia na świat i współczesnej potrzeby konkretności. Jako odrębna dziedzina kultury wykształciła też swój własny język – specjalistyczny, a równocześnie znany każdemu z nas. Niektóre słowa, kiedyś mające zastosowanie tylko w stosunku do zdjęć, weszły na stałe do języka potocznego i obrazują wiele innych zjawisk. To wszystko sprawia, że pojęcia o fotograficznej proveniencji są doskonałym materiałem dla poety.

Poezja jest gatunkiem literackim, w którym strona formalna pełni wyjątkowo ważką rolę. Zabiegi językowe pobudzają wyobraźnię i sprawiają, że słowo jawi się w umyśle czytelnika jako fotograficzna klisza: bliskie, namacalne, a jednak wciąż tajemnicze. W ten sposób zmienia się charakter wiersza, jego odczytanie i pełny odbiór. Analiza konstruktów poetyckich, opartych na fotograficznych skojarzeniach, pozwoli ukazać złożoność relacji słowa i obrazu, sposób istnienia fotografii w świadomości jej

² K. Bojarska [2013], *Słowo o fotografii*, „Teksty Drugie”, nr 4, <http://teksty-drugie.pl/pl/news/item/id,47,title,2013-nr-4-Fotojezyki.html> [dostęp 02.03.2014].

³ Ibidem.

współczesnych odbiorców, do których zaliczają się również poeci, a także bogactwo i giętkość języka, który zamiast walczyć z fotografią, wykorzystał ją do własnych celów.

Utwory poetyckie najczęściej odwołują się do skojarzeń fotografii z pamięcią, a także przemijaniem, korzystają z symboliki światła i ciemności, bieli i czerni, a ponadto czerpią z bogatego zasobu określeń związanych z fotografią, takich jak klisza, błona, negatyw, światłoczułość, ciemnia. Zdarza się również, że sami twórcy wprost porównują poezję i fotografię. Czyni tak Wisława Szymborska, podkreślając bezradność obu dziedzin wobec uciekającego, przemijającego życia.

słowa słowa nie zdadne do wskrzeszania ludzi,
opis martwy jak zdjęcie
Nawet na półoddechu nie umiem ich zbudzić
ja, Syzyf przypisany do piekła poezji.
[W. Szymborska, *Rehabilitacja*, „Wiersze wybrane”]

„Ja” liryczne, „Syzyf przypisany do piekła poezji”, odczuwa bezsilność własnego narzędzia i porównuje ją do niemocy fotografa, który tak jak poeta bezowocnie walczy z czasem. Poetka pisze także o pamięci, a nawet o wieczności, jako czymś nietrwałym, co można darować i w każdej chwili odebrać. Fotografia jest zazwyczaj postrzegana jako ta, która dzięki swej statyczności zachowuje pamięć, w przeciwieństwie do filmu i telewizji, które mają w sobie pewną płynność. Julia Hartwig określa zdjęcia jako „zapisy przeszłości, świadczące o przeżytym czasie i niewystygłej pamięci” [Hartwig 2007: 10]. Podobnie Michałowska w jednym z artykułów pisze o fotografii, że „jej podstawowym przesłaniem zawsze było słuzenie pamięci” [Michałowska 2000: 100]. Podmiot wypowiadający się w utworze Szymborskiej, który w tym przypadku możemy zapewne utożsamiać z samą poetką, odczuwa jednak wyraźny dysonans pomiędzy rzeczywistością a jej słownymi i wizualnymi ekwiwalentami. Czuje się bezsilny wobec przemijania i symbolem swojej niemocy czyni właśnie nieruchomą, a więc „martwą” fotografię.

Jacek Dehnel w wierszu pt. *Zasłona* mówi o pamięci jako o czymś żywym, ale dręczącym, zasłaniającym niejako teraźniejszość.

Jeszcze trzy lata po naszym rozstaniu
wiodłem na jawie życie podwójne
klisze nakładały się
i oto
na tle tego, co widziałem:
sypialni, ulicy, szafy, sali teatralnej
pojawiały się sceny z innej, przerwanej historii.
[J. Dehnel, *Zasłona*, „Żywoty równoległe”]

„Klisze” w tym wierszu to żywe obrazy z przeszłości, które nie pozwalają o sobie zapomnieć, pamięć niechciana, która przeszkadza w codziennym funkcjonowaniu.

Wiersz Pawła Lekszyckiego pt. *grzechotnik* zaczyna się od narastwania środków poetyckich opartych na określeniach związanych z fotografią i również dotyczy problemu pamięci.

właśnie pękają ostatnie
błony oporu. śmierć wdziera się w
klatki pamięci. urywają się filmy
niemłodych przyjaźni. tylko proszę
bez ściemnień. bo przecież blakną
nie odnawiane zdjęcia w naszych
albumach.
[P. Lekszycki, *grzechotnik*, „Wiersze przygodowe
i dokumentalne”]

Pamięć u Lekszyckiego to „błony oporu”, „klatki pamięci” i „filmy”, które podobnie jak materialne fotografie nie są w stanie powstrzymać swojego rozkładu. Bogusława Bodzioch-Bryła zwraca uwagę na ciekawe połączenie słów o fotograficznych konotacjach z pojęciami abstrakcyjnymi, takimi jak pamięć czy przyjaźń, oraz zastosowane w tym utworze przerzutnie [Bodzioch-Bryła 2006: 74]. Wersy urywają się tutaj jak owe „błony”, „klatki”, „filmy”. Poeta podkreśla więc swoje słowa także ich układem graficznym.

Powyższy utwór pochodzi z tomu pt. „Wiersze przygodowe i dokumentalne”. Poeta pragnie więc dla swoich dzieł statusu wiarygodnego świadectwa. André Rouillé wymienia następujące funkcje fotografii jako dokumentu: archiwizowanie, porządkowanie, unowocześnienie wiedzy, ilustrowanie, informowanie [Rouillé 2007: 107–154]. W kontekście wierszy Lekszyckiego najistotniejsze są pierwsza i ostatnia: archiwizowanie i informowanie. Rouillé, przy okazji omawiania drugiej funkcji, a więc porządkowania, wspomina o rozbiciu i łączeniu. Fotografia według niego składa się z wielu kawałków, połączonych w jedną, chaotyczną całość. Przerzutnie w wierszu Lekszyckiego fragmentaryzują tekst, podobnie jak fotografia dzieli rzeczywistość na fragmenty. Równocześnie wiersz ten tworzy niewątpliwie pewną nieuporządkowaną moze z pozoru, ale jednak całość. Rouillé podkreśla, że „rozpad tych ograniczonych całości na części i fragmenty” [Rouillé 2007: 116] nie jest charakterystyczny jedynie dla fotografii, ale dla współczesności w ogóle. Istotne, że fotografia, pomimo ogólnej świadomości współczesnych możliwości manipulowania obrazem wciąż jest odbierana jako wiarygodne, a nawet obiektywne odwzorowanie rzeczywistości. Jej siła nie zbladła w ciągu tych dwustu lat. Lekszycki używa jej jako pewnego rodzaju wytrychu, który pozwala mu silniej oddziaływać na czytelnika, a równocześnie w samej treści wiersza przekreśla wagę fotografii, jej nietrwałość uznaje za cechę dominującą nad wartością dowodową.

Światło również u Grzegorza Olszańskiego kojarzone jest z fotografią, dlatego poeta opiera metaforę światła właśnie na określeniach z dziedziny fotografii.

Jeszcze cicho, ale już nie ciemno.

Światło wywabia linię drzew

z pobliskiego parku. Negatyw przechodzi

w normalny film w którym przyjdzie nam grać

role statystów przez następne kilka godzin.

[G. Olszański, *To nie jest dobry tytuł na wiersz*, „Tamagotchi w pustym mieszkaniu”]

Proces porannego wyłaniania się kształtów z ciemności nocy poeta wiąże z wywoływaniem negatywu fotograficznego [Bodzioch-Bryła 2006: 76]. Jacek Gutorow również posługuje się tym pojęciem w bardzo metaforycznym, wręcz filozoficznym *Wierszu o kamieniu*.

Wytryska, rozlewa się
w kamienną deltę.
O tej porze jest pełen oddechu
aż po górne szlify, gdzie światło ociera się o swój negatyw.

[...]
Odwracam się. Niebo nad lasem jest leśne,
przewrotne. Nic z tego nie wynika
poza tą jedną chwilą, która właśnie zastyga

i odchodzi.
[J. Gutorow, *Wiersz o kamieniu*, „Linia życia”]

Gutorow nazywa kamień, który jest ciężki, masywny i gęsty w swej materii, negatywem światła. Wystarczy wyjaśnić, że obraz negatywowy w fotografii monochromatycznej jest odwrotny (jasne elementy na negatywie są ciemne i na odwrót), by stało się zrozumiałe, że poeta określa kamień po prostu przeciwieństwem promieni słonecznych. Także chwila, która zastyga, przywołuje na myśl fotograficzne skojarzenia. Wiersz Gutorowa jest więc niejako fotograficzną kliszą, na której poeta pragnie uchwycić nie tylko lśniący w słońcu kamień, ale też pewien między nimi kontrast, a więc także złożoność świata.

Wyjątkowe nagromadzenie określeń z fotograficznego słownika pojawia się w twórczości Macieja Meleckiego. Świat dla niego nie jest jednak fascynującym kalejdoskopem zjawisk, ale łamiącą główką bez rozwiązania. Światło, nierozzerwalnie związane z procesem powstawania zdjęć, tutaj również jest czymś ulotnym, ale w negatywnym znaczeniu. W konsekwencji sama fotografia to jedynie nietrwałość, postmodernistyczny relatywizm, fałsz i udawanie oraz ciągła niepewność.

Niekiedy trzeba coś przerwać w połowie
i zacząć rozmyślać o tym, co
działoby się z nami, gdybyśmy pociągnęli
ten chropawy obrazek do samiuśkiego
końca, choć zdaje się to być tylko

umowną kwestią, tak umowną jak to, że już
od dawna z ledwością nadążamy za tym, co
podąża za nami a tylko z profilu
wygląda to jednak odwrotnie. W trakcie wychodzą
wszelkie mankamenty danego, no popatrz,

konkretnego dnia, czy, jak wolisz,
momentu, którym to daliśmy wieloletnią
gwarancję, że już niebawem ujawnią się
światłoczułe błony każdego sygnału niezależnie
skąd słanego. Dociągnęliśmy jednak tu

i tam zaczyna brakować dalszego
fragmentu tej, ledwo co wyskubanej
łamigłówki. Sprawdzono cię na liście i
od tego zesztyniał ci cierpko język. Metal i
pinezki, pocięte spinacze z odrzuconych podań,

kiedy to oni jeszcze są przy niedawno mocnej
nadziei, ale jak ma im z tym pójść, skoro
coś niezlokalizowanego uwiera ich po każdym
mgnieniu.

[M. Melecki, *Radosne starzenie się smutnych rzeczy*, „Zimni
ogrodnicy”]

„Obrazek”, czyli jakiś wycinek z życia podmiotu zbiorowego, zdaje się być tutaj negatywem, odwróceniem rzeczywistego stanu rzeczy. Wszystko, co pojawia się w tej rzeczywistości, każdy „sygnał”, ukrywa w sobie coś, co podmiot przemawiający w wierszu nazywa „światłoczułymi błonami”. Tak jak obraz fotograficzny ukonstytuowany jest na kliszy czyli błonie fotograficznej, tak też rzeczywistość jest zbudowana na jakiejś podstawie, która jednak

nie jest na razie widoczna. Podobnie to, co „uwiera ich po każdym mgnieniu”, jest „niezlokalizowane”. Słowo „mgnienie” przywodzi na myśl błysk fotograficznego flesza. Niepokój w wierszu jest więc porównany do tego wewnętrznego dyskomfortu, który towarzyszy fotografowi po wykonaniu zdjęcia, kiedy jeszcze nie wie, czy owo zdjęcie się udało, lub fotografowanemu, który nie jest pewien, czy odpowiednio się ustawił.

Szczególnie ciekawa jest grupa wierszy odwołujących się do fotografii monochromatycznej, mającej ścisły związek z kontrastem światła i cienia, a także z aurą starości i minionej epoki. Susan Sontag zauważa, że starzenie się fotografii nie sprawia, że jest ona mniej ciekawa i ważna, ale wręcz przeciwnie – dodaje jej uroku [Sontag 2009: 151]. Poetyckie reprezentacje czarno-białych zdjęć pokazują jednak, że czarno-białe zdjęcia mogą również budzić smutek i przygnębienie.

Jacek Podsiadło wykorzystuje aż trzy kolory: czarny, biały i czerwony. Wymienia je już w tytule swojego wiersza, podkreślając ich znaczenie. Reprezentują one tutaj fotografię tradycyjną, analogową, do której powstania potrzebna była jeszcze ciemnia i chemiczna obróbka, kojarzona z miejscem tajemnicy i demiurgicznego stwarzania świata.

Jest ciemno, oczy bolą mnie od wpatrywania się w dno
kuwety.
W słabym czerwonym świetle pojawia się czarny kleks
twoich włosów.
Wywoływacz obmywa twoje plecy. Jak szalony alchemik
poszukujący kamienia filozoficznego, nerwowo potrząsam
naczyniem
i drobne ziarno soli srebra karnie ustawia się w dwuszeregu
uśmiechniętych ust.
Kamień, który trafia mnie między oczy, nie jest filozoficzny.
To już nasza ostatnia randka, w trujących oparach
chemikaliów,
w morowym powietrzu, wśród trujących wspomnień.
Zanurzone w utrwalaczu czarne węgle twoich oczu
syczą; ten świat jest tak nietrwały, stąpamy

po tak niepewnym rusztowaniu. Coraz częściej
majaczenie zastępuje nam sen a obrazek kobietę.
Jest ciemno; muzyka, wywołujący żalu,
tym łatwiej wchodzi w reakcję ze światłoczułym
pragnieniem
ujżenia w kimś parafrazy Boga; hiszpańskie fandango ob-
mywa twoje szczupłe nogi
zabarykadowane w czarnych rajstopach. To ostatnia randka,
nieboszczyk świt podchodzi do okien zasłoniętych kocami.
Kolejne prostokąty papieru lądują w wywołывaczu,
zakwitają czarno kolejne nevermory twoich twarzy,
nieostrożnie wywołałem z siebie wilka, popatrzył na mnie
obłąkanymi ślepiami,
urwało mi serce, nie wiem, czy uda mi się wyjść z tej ciemni.
[J. Podsiadło, *Red-black, black-white*, „W lunaparkach
smutny, w lupanarach śmieszny”]

Wiersz ten można nazwać poetycką relacją „na żywo” (prowadzoną w czasie teraźniejszym) z ostatniego, w pewnym sensie „wirtualnego” spotkania z ukochaną. Podmiot liryczny, wciąż ogarnięty silnym uczuciem, paradoksalnie poszukuje w ciemni pewnego światła. Chemiczne wywoływanie zdjęcia staje się próbą odkrycia w fotografii wiecznego trwania, na które nadzieję budziła ona od samych swoich początków. Czarno-biały wizerunek odnaleziony w czerwonym świetle ciemni nie okazuje się jednak „kamieniem filozoficznym”, kojarzy się raczej z końcem aniżeli początkiem oraz ze śmiercią bardziej niż z życiem („To już nasza ostatnia randka, w trujących oparach chemikaliów, / w morowym powietrzu, wśród trujących wspomnień”, „nieboszczyk świt podchodzi do okien zasłoniętych kocami”, „urwało mi serce, nie wiem, czy uda mi się wyjść z tej ciemni”). Bohater liryczny oddaje się jak gdyby pewnym nieczystym rytuałom, w wyniku którego zapada się w toksyczną otchłań („opary chemikaliów”, „morowe powietrze”, „trujące wspomnienia”). Proces wywoływania zdjęć oraz ukazana na nich postać kobiety nabiera ją charakteru demonicznego [Bodzioch-Bryła 2006: 69–70]. Fotografie, zamiast przywracać to, co minęło, a więc nieść ukojenie

i pocieszenie, okazują się jedynie źródłem rozpacz. Nie są w stanie zaspokoić „światłoczułego pragnienia”, a wizerunki, które przedstawiają, to jedynie „nevermory twarzy”.

Czarno-białe fotografie mogą symbolizować również nasze postrzeganie rzeczywistości. Taka sytuacja ma miejsce w wierszu Tymoteusza Karpowicza.

W konarach światła
i korzeniach nocy
wyrasta nasz wzrok

Czarni i biali ludzie
przestępują nam
z dłoni na dłoń

Białe i czarne zwierzęta
liżą nasze
światłoczułe włosy

Zakochani w wyraźnym
całujemy podwójne oczy
wiecznych kolorów

Nic nam bardziej strasznego
zdarzyć się nie może
od szarej gałązki
co zapuka
w okno

[T. Karpowicz, *czarne i białe*, „Słoję zadrzewne”]

Wiersz mówi o skłonności ludzi do dzielenia wszystkiego na dobre lub złe, a więc białe i czarne, bez uwzględnienia stanów pośrednich, takich jak wszelkie szarości. Świat podzielony tak wyraźnie na pół byłby prostszy, niestety jest nierealny. Tak samo jak na czarno-białych fotografiach nie występują jedynie biele i czernie, tak w życiu dobro i zło nieustannie się przeplatają, co nieustannie budzi w człowieku pytania i lęki, tak jak „szara gałązka” z wiersza Karpowicza.

Przemysław Witkowski poprzez czarno-białe fotografie również kontrastuje to, co dobre, i co złe, w sposób jednoznaczny i dosyć sentymentalny kojarząc dobro z przeszłością.

uważaj, wytnij, wklej, oko to tylko pęknięcie;
w aparacie ziarnisty, czarno-biały film,
pod trójką ktoś klnie, pod siódemką się modli.
lekkie drżenie mięśni i ścierpnięty język.

[...]

bo tu już są plany montażu, instrukcje,
ciągły nasłuch we wszystkich klatkach.

żadnej litości dla starców i dzieci.
na zachód wskazują drzewa.
spocznij nie będzie.

[P. Witkowski, *zimna wojna*, „Preparaty”]

Przeszłość symbolizuje tu lepszy, prostszy i spokojniejszy świat. Tytułowa „zimna wojna” toczy się właśnie między przeszłością („ziarnisty, czarno-biały film”) i przyszłością („wytnij, wklej” jako polecenia edycji tekstu w komputerze oraz „plan montażu, instrukcje”), nowym i starym, gdzie przeszłe i stare jawi się jako dobre i bezpieczne, ale odrzucone, natomiast przyszłe i nowe jako niepewne i okrutne, jednak posiadające zdecydowaną przewagę. Nowa rzeczywistość to świat ścisłej kontroli („nasłuch we wszystkich klatkach”), co natychmiast kojarzy się z systemem komunistycznym, ale także, w kontekście nowych technologii (polecenia „wytnij, wklej”) z kapitalistyczną erą mediów cyfrowych.

Napięcie między tym, co należy do przeszłości, co dziś otacza człowieka i tym, co czeka go w przyszłości, między dawnymi technikami zapisu obrazu a współczesnymi, i wreszcie pomiędzy obrazem i słowem, można uznać za wyraz walki, ale także wyjątkowej koegzystencji, wynikającej bezpośrednio z różnorodności świata, o której pisze w swym wierszu Gutorow. Poezja korzystająca z fotograficznej symboliki jest tego współistnienia owocem i żywym na nie dowodem.

Bibliografia

- Bodzioch-Bryła B. [2006], *Ku ciątu post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Bojarska K. [2013], *Słowo o fotografii*, „Teksty drugie”, nr 4, <http://tekstydrugie.pl/pl/news/item/id,47,title,2013-nr-4-Fotojezyki.html>.
- Hartwig J. [2007], *Magia zdjęć*, [w:] *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica.
- Michałowska M. [2000], *Odnowienie pamięci – fotografia wobec nowych mediów*, „Sztuka i Filozofia”, nr 18.
- Michałowska M. [2007], *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria F5 i Księgarnia Fotograficzna, Kraków.
- Michałowska M. [2012], *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań.
- Rouillé A. [2007], *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Sendyka R. [2012], *Obrazowanie słów*, <http://www.mocak.pl/roma-sendyka-obrazowanie-slow>.
- Sontag S. [2009], *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Kraków.